

Aberrations chromatiques : de l'émulsion au pixel

Jonathan THONON
Université de Liège

Résumé :

Dans l'une de ses conversations avec Joachim Gasquet sur le sens de sa peinture (et de la peinture en général), Cézanne aborde de front la conception qu'il se fait de la couleur, dans son rapport à la profondeur picturale et de son articulation à la surface : « La nature n'est pas en surface ; elle est en profondeur. Les couleurs sont l'expression, à cette surface, de cette profondeur. Elles montent des racines du monde ». Cet « organisme de couleurs » que constitue le monde est transcrit dans la peinture de Cézanne par une dynamique symbiotique de la couleur et du dessin, de la ligne et du plan. La couleur restitue, par sa masse, son surgissement, son homogénéité, presque sa viscosité, la véritable chaire perceptive du monde ; une vision qui tient à distance la perspective géométrique, photographique, cinématographique fondée sur la transparence et qui repose, comme le signale Merleau-Ponty, sur la « réversibilité des dimensions » (surface-profondeur) et l'entrelacement des choses. C'est cette épaisseur du visible rendu par la couleur que l'économie de l'image numérique nous permet de redécouvrir, moins dans le registre de la « tactilité » de l'image et la picturalité du pixel, que par l'intégration, entre le support et l'image (parfois indiscernables dans le régime optique), d'un « corps » algorithmique qui règle l'actualisation du visible.

Certains défauts techniques du dispositif numérique, aujourd'hui élevés au rang de pratique artistique, permettent de révéler cette matrice qui utilise alors la couleur et la couleur comme mode de visibilité. C'est le cas du *Datamoshing*, technique de composition numérique qui revisite tout en la radicalisant la pratique de l'incrustation vidéo. Basée sur la perturbation volontaire d'éléments de la matrice, cette technique transforme les couleurs en une forme malléable et fluide révélant ainsi leur double nature spatiale : elles sont à la fois dans l'espace de l'image et l'espace de l'image lui-même.

Ces expériences de défigurations d'images s'inscrivent dans le registre des « aberrations chromatiques » dont nous proposons ici une rapide généalogie avant d'interroger la couleur digitale dans ses spécificités.

« La couleur en cinéma » : réalisme et abstraction

Comme le son, la couleur est au cinéma une qualité (et une problématique) essentielle, voire consubstantielle. De la même façon que *le cinéma n'a jamais été muet*, il n'existe pas un état du cinéma, comme le rappelle Jacques Aumont, qui n'est pas en couleur ; « les couleurs ont été là, tout de suite »¹. D'emblée, cette tentation colorée du cinéma, qui se manifeste alors par le biais de la peinture ou de la chimie des bains colorés ou colorants, souligne la tension qu'il existe entre un certain réalisme de la colorisation et la puissance signifiante autonome de la couleur.

Cette querelle, qui dépasse de loin les frontières de l'art cinématographique pour concerner bien avant la peinture et, dans une moindre mesure, la photographie, trouve avec le cinéma une nouvelle dynamique. C'est que la nature même du dispositif cinématographique (à la fois technique et idéologique) l'inscrit au croisement d'histoires qui ont fait de la couleur un enjeu primordial. Ainsi, entre le réalisme, qui fait de la reproduction fidèle (des formes, puis des mouvements et enfin des sons et des couleurs) sa principale préoccupation, et l'abstraction qui, à partir de la ligne et de la couleur, réfléchit à l'expressivité des formes et à leur métamorphose dynamique, le cinéma se voit offrir deux voies à priori contradictoires. Mais le recours au registre rhétorique des « couleurs naturelles », qui relève majoritairement des discours d'accompagnement ou promotionnels des inventions techniques liées au « cinéma couleur » (notamment le *Kinema Color* de G.A. Smith, le *Gevacolor*, le *Eastmancolor*, etc.) ne dit rien des formidables expériences menées tous azimuts en faveur de la libération expressive de la couleur en cinéma.

Cinéma en couleur & cinéma des couleurs

Cette distinction que Guy Fihman installe entre le cinéma en couleur et le cinéma des couleurs² traduit la tension qui s'est très tôt manifestée dans le cinéma, entre une couleur décorative, matière colorante aliénée à la forme et une couleur figurale, qui se libère littéralement du poids des figures pour s'instaurer comme la matière essentielle du film. Dès le début du XXe siècle, alors que la couleur est encore au cinéma un ornement approximatif et hétérogène (le cas de la peinture au pochoir est en ce sens édifiant, nous y reviendrons), vont se mettre en place les fondements théoriques d'une hypothétique « cinéchromie » dont les origines remontent aux recherches et aux expériences menées dans le domaine de la synesthésie audiovisuelle et de la musique chromatique. Parmi celles-ci, le clavecin oculaire du Père Louis Bertrand Castel, dont les premières descriptions datent de 1725, annonce

¹ AUMONT Jacques, « Des couleurs à la couleur », in AUMONT Jacques (dir.) *La couleur en cinéma*, Milan / Paris, Mazzotta/ Cinémathèque française, 1995, p. 30.

² FIHMAN Guy, « Le mouvement des couleurs et la cinéchromie », in CONSTANTINI Michel, *La couleur réfléchie*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 29-40.

un art nouveau, « *l'art de peindre les sons et toutes sortes de pièces de musique* », et fait figure de pionnier. En effet, même si aucun dispositif n'a pu venir incarner de manière constante et durable les rêveries synesthésique du père jésuite, il reste l'un des premiers à avoir élaboré avec une telle ampleur scientifique les fondements d'une musique chromatique dont l'influence fut primordiale dans le champ de la peinture moderne et du cinéma d'avant-garde.

Dans cette lignée, l'essai que publie Bruno Corradini en 1912³ sous le titre *Musica cromatica*⁴ rend compte d'expériences menées par le romancier italien et son frère, Arnaldo Ginna, peintre et cinéaste, dans le cadre du développement de ce qu'ils nomment alors le « drame chromatique ». Ce texte, écrit après la réalisation de leurs premiers films abstraits, peints directement sur pellicule, trouve son importance historique dans son caractère documentaire évoquant des films aujourd'hui disparus, mais également en ce qu'il fait du dispositif cinématographique l'outil essentiel des recherches sur le dynamisme coloré :

Nous pensâmes au cinématographe et il nous apparut que cet instrument, légèrement modifié, devait pouvoir donner d'excellents résultats quant à la puissance lumineuse, elle était aussi bonne qu'on pouvait le désirer ; l'autre problème qui avait trait à la nécessité de pouvoir disposer de centaines de couleurs était lui-même ainsi résolu puisque, tirant parti du phénomène de la persistance des images sur la rétine, nous aurions pu faire que de telles couleurs se fondissent, dans notre œil, en une seule teinte, il suffisait pour cela de faire passer devant l'objectif toutes les couleurs mêlées en moins d'un dixième de seconde : ainsi, avec un simple appareil cinématographique, avec une seule caméra de petites dimensions, nous aurions obtenu les innombrables et très puissants effets des grands orchestres musicaux, la vraie symphonie chromatique.

Brillante, l'argumentation installe le cinéma comme une machine de vision capable de réaliser la synthèse tant espérée entre la couleur et le son, le pictural et le musical et de donner naissance à un nouvel art. Mais le lyrisme et la virtuosité de la démonstration cachent l'écueil fondamental d'une conception du cinéma fondée sur le flux continu et dont les propriétés de rythme et d'intermittence sont soigneusement ignorées. Ainsi, l'appareil préparé par les deux frères italiens se voit

³ Nous tenons à souligner que c'est également en 1912 que Ricciotto Canudo, à l'occasion d'une conférence donnée à l'école des Hautes études de Paris, propose (et invente du même coup) l'expression « septième art » pour caractériser le cinéma. Un art septième du nom qui vient couronner une hiérarchie que Canudo bipolarise autour des arts du temps et des arts de l'espace ; d'une part donc, la musique et ses complémentaires, la poésie et la danse, et d'autre part, l'architecture dont les dérivés sont la peinture et la sculpture. Il semble donc que règne, en cette année 1912, une conviction selon laquelle le cinéma peut s'inscrire dans l'ordre des beaux arts. Le texte de Bruno Corradini, faisant du cinéma l'instrument essentiel d'un renouvellement du pictural (non pas seulement de la peinture, mais du pictural alliant rythme, couleur et forme) en impose l'évidence.

⁴ CORRA Bruno, « Musica cromatica », in *Il pastore, il gregge e la zampogna*, Bologne, Beltrami, 1912. Repris dans NOGEZ Dominique, *Cinéma : Théories, lectures*, Paris, Kliencksieck, 1978, p. 267-274

dépossédé de l'obturateur et de la croix de Malte qui permet l'articulation du défilement continu et de la saccade. Ceci fait, c'est tout le principe du cinéma qui est nié, et les expériences proposées par Corradini et son frère, au lieu de l'éblouissante harmonie colorée, ressemblent à un chaos de couleurs indiscernables.

C'est le peintre franco-russe Leopold Survage qui rendra au dispositif cinématographique toute sa puissance dynamique en développant les principes du « *rythme coloré* » par lequel il parvient à trouver une analogie entre la forme visuelle colorée et la musique, en réinscrivant dans la dualité forme visuelle et couleur, le rythme comme vecteur de mouvement et de transformations. « C'est le mode de la succession dans le temps des éléments qui établit l'analogie entre la musique – rythme sonore – et le rythme coloré, dont je préconise la réalisation au moyen du Cinématographe » écrit-il dans un article publié par la revue *Les soirées de Paris* à l'été 1914. La forme, le rythme et la couleur constituent donc l'architecture de ce nouvel art dynamique dont la *forme visuelle colorée*, « analogue au son de la musique par son rôle », est l'élément fondamental. Ainsi, forme et couleur entrent en résonnance par la grâce intermittente du rythme cinématographique qui réalise la symphonie colorée que Survage appelle de ses vœux. Dans le film peint comme l'envisage Survage, le rythme constitue donc le catalyseur d'une tension entre la forme et la couleur dont les chocs, les frictions et les métamorphoses multiples doivent traduire, comme le signale très justement Livio Belloi⁵, le caractère ambigu de l'expression qui circonscrit la pratique. Car si l'expression signale avant tout une pratique qui consiste, en amont de l'expérience filmique, à générer des formes colorées sur la surface pelliculaire à partir de matière colorante, « le film peint » peut également s'entendre au sens performatif, celui d'un film faisant œuvre de peinture. Peinture appliquée en surface ou projetée sur l'écran par la lumière colorée, du pictural au lumineux, « le film peint » révèle la double nature du dispositif cinématographique, entre la peinture et le vitrail.

Cette tension, que le rythme dont Survage fait le nœud de ce nouvel art dynamique permet de maintenir, se double d'un régime de frictions qui s'installe entre la forme et la couleur, celles-ci entretenant à la fois des rapports d'autonomie et d'assujettissement, de rétention et de libération. Ainsi la couleur peut-elle s'affranchir de la forme et s'épanouir alors que, l'instant d'après, cette dernière resurgit au-devant du plan pour bousculer l'équilibre fragile que Merleau Ponty décèle dans les mots et la peinture de Cézanne, entre le dessin et la couleur : « Le dessin et la couleur ne sont point distincts ; au fur et à mesure que l'on peint, on dessine, plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude »⁶.

⁵ BELLOI Livio, "Vitraux aux mouvantes pierreries" : le film peint (Marcelle Thirache, Stan Brakhage) », in BELLOI Livio & DELVILLE Michel, *L'Œuvre en morceaux : esthétiques de la mosaïque*, Paris/Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006, pp. 82 – 101.

⁶ Cézanne cité par Merleau-Ponty dans : MERLEAU-PONTY Maurice, « Le doute de Cézanne », in *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 15 - 42.

Aberrations chromatiques : couleur(s) Vs forme(s)

Ces régimes de frictions relèvent de ce que nous appelons les *aberrations chromatiques*⁷ et révèlent, dans leurs apparitions intermittentes et parfois discrètes, la nature fondamentale du cinéma, son régime à la fois optique et pigmentaire, lumineux et pictural. Ces aberrations, loin de n'apparaître que dans les marges expérimentales du cinéma, traversent toute l'histoire du septième art, qu'elles soient volontaires ou non.

Et les premières sont sans doute à relever dans l'une des pratiques primitives de la couleur au cinéma, les films peints dans les « ateliers de coloris », dont l'un des plus importants à l'époque était sans doute celui que dirigeait Elizabeth Thuillier au n° 87 de la rue du Bac, à Paris. Il y a dans ces images colorées manuellement par des nuées de petites mains, une vibration de la couleur qui trahit le geste parfois irrégulier de l'ouvrière, des coulures ou des débordements quand la couleur excède la forme, se libère et surgit au-devant du regard. Ces aberrations, ces décollements de la couleur offrent souvent l'occasion d'images proprement fantastiques, fascinantes où l'expérience de la couleur traduit la tension identitaire de la peinture en cinéma. Peinture contre cinéma, forme contre couleur, l'enjeu de la colorisation des films aux premiers temps du cinéma donne à la couleur ce caractère de surplus matériel autonome, ajout délibéré et contingent qui, loin de conférer au cinéma un caractère réaliste, l'entraîne sur le versant du merveilleux, du fantastique voire de l'onirique. Ainsi, aux métamorphoses formelles que proposent les multiples vues de « Danse Serpentine »⁸ de l'époque répond une danse des couleurs qui annonce déjà les expérimentations colorées de Brakhage, Lye, McLaren, Richter et les autres.

Autre aberration colorée, dans le régime pigmentaire toujours, les dégradations ou les errements des pellicules couleur utilisées par l'industrie cinématographique. Outre les erreurs de rendu, les bavures ou l'effacement progressif des couleurs sur les pellicules argentiques, certaines manifestations plus rares sont à signaler. Notamment, avec les pellicules *Fuji Color* dont Richard Haines⁹ dit qu'elles se

⁷ Nous n'utilisons pas le terme dans son sens restreint qui désigne une aberration optique produisant une image floue et aux contours irisés, mais dans un sens plus large englobant l'ensemble des effets de couleur qui se détournent de la tranquille régularité de forme et d'intensité. Nous nous appuyons, pour forger ce concept, sur les écrits de Jurgis Baltrusaitis et notamment sur le premier tome de la série « Perspectives dépravées », *Aberrations. Essai sur la légende des formes*.

BALTRUSAITIS Jurgis, *Aberrations : essai sur la légende des formes*, Paris, Flammarion, 1983.

⁸ La Danse Serpentine est un thème récurrent dans le cinéma des premiers temps. Les bandes les plus fameuses sont attribuées notamment à Louis Lumière, Alice Guy ou encore William K.L. Dickson. Ces spectacles de danse, dont on attribue la paternité à la célèbre danseuse américaine Loie Fuller, ont donc largement inspiré le cinéma. Il est intéressant de noter que déjà dans les spectacles « live », des projections de lumières colorées venaient accentuer les mouvements en volutes des voiles manipulés par les danseuses. Les fantaisies colorées que représentent les films consacrés à ces spectacles en sont ainsi une fidèle traduction.

⁹ Richard Haines, réalisateur américain indépendant et historien du cinéma notamment connu pour deux films cultes : *Alien Space Avenger* et *Run for Cover*, est l'auteur d'un ouvrage entier consacré à l'histoire du

dégradent en produisant ce qu'il appelle le « *FujiRot* », ensemble de points colorés qui apparaissent sur toute l'émulsion. Ces aberrations techniques, non diégétiques, participent également de cet effet de commotion de la couleur sur le spectateur.

À la couleur matérielle de la peinture ou des pigments et à leurs effets de décollement ou de flottement répond celle des lumières colorées aux effets d'enveloppement évidents. Les projections de lumières colorées ont pour objectif de prendre le relais de la couleur naturelle et de transformer leur qualité intrinsèque par un surplus souvent antinaturel. Cet antinaturalisme aux effets d'enveloppement n'est pas propre à la lumière colorée¹⁰, mais celle-ci permet, tout en métaphorisant le dispositif cinématographique, de déplier l'espace de l'image tout en soulignant la matérialité d'une couleur-lumière qui s'installe dans le décor, recouvre les corps, sans en être pour autant tributaire. *Lola, une femme allemande* (1981), de R. W. Fassbinder, s'inspirant directement de l'esthétique mélodramatique de la couleur développée par Douglas Sirk, est à ce sujet tout à fait exemplaires. Les lumières colorées projettent alors sur les corps et les décors des formes abstraites proches de ce que l'on peut apercevoir lorsque la lumière du soleil traverse un vitrail et transpose sur le sol et les murs la figure abstraite du modèle translucide. Mais si la couleur envahit l'espace, l'aberration tient d'une part au fait d'un artificialisme exacerbé, mais également à l'autonomie parfaite de la lumière par rapport aux corps. Au paradigme pictural répond ainsi le paradigme lumineux, à la peinture se substitue le vitrail comme deux possibilités de la couleur en cinéma.

Couleurs digitales : le « datamoshing » et la mosaïque colorée

À ces deux modèles répond celui mis en place par l'imagerie numérique et qui, bien que proche dans ses caractéristiques visuelles, n'en est pas moins tout à fait singulier. Si les aberrations colorées présentées ci-dessus sont en partie transposables dans l'économie du numérique (du moins pour les phénomènes lumineux), il apparaît que ces images d'un genre nouveau engendrent un régime de couleurs tout à fait particulier. En effet, certains défauts du numérique font naître des aberrations visuelles dont les qualités esthétiques sont parfois saisissantes dans le sens où elle révèle la mosaïque de points colorés qui composent l'image. Ainsi, les aberrations du numérique sont d'une autre nature que celles rencontrées dans le régime argentique. Contre un mouvement de séparation des couleurs, de délocalisation, de vibration des tons singuliers, la couleur digitale s'impose comme un « organisme de couleurs »¹¹,

Technicolor. Le livre est un des seuls à faire le point précis sur la technique et ses implications esthétiques. HAINES Richard W., *Technicolor Movies : The History of Dye Transfer Printing*, McFarland & Company, 2003.

¹⁰ En effet, certains cinéastes obsédés par la couleur de certains éléments de décors n'hésitaient pas à les repeindre, à en masquer les qualités premières pour leur en substituer d'autres, souvent aussi pour intensifier la couleur d'origine. Dans *Blow Up* notamment, Antonioni n'hésita pas à faire passer sur la pelouse du parc où se promène le personnage de David Hemmings, une couche de peinture verte afin que celle-ci ressorte bien à l'image. Incongrue au regard des possibilités offertes par la postproduction, cette intervention tend à souligner le caractère pictural de la couleur au cinéma.

¹¹ Nous empruntons l'expression à Merleau-Ponty qui, dans un texte célèbre consacré à la peinture de Cézanne, utilise l'expression pour qualifier le monde tel que nous le percevons : « Le dessin doit donc

une masse, un entassement de plages colorées dont l'articulation est réglée par la matrice.

Certains défauts techniques du dispositif numérique, aujourd'hui élevés au rang de pratique artistique, permettent de révéler cette matrice qui utilise alors la couleur et la coulure comme mode de visibilité. C'est le cas du *Datamoshing*, technique de composition numérique qui revisite tout en la radicalisant la pratique de l'incrustation vidéo. Basée sur la perturbation volontaire d'éléments de la matrice, cette technique transforme les couleurs en une forme malléable et fluide révélant ainsi leur double nature spatiale : elles sont à la fois dans l'espace de l'image et l'espace de l'image lui-même.

En ce sens, le film de Nicolas Provost, *Long Live the New Flesh*, dans son exploration de cette profondeur paradoxale qu'est l'épaisseur, est tout à fait exemplaire. Fondé sur la technique du *datamoshing*, le film, réalisé à partir d'images cinématographiques arrachées à leur corps d'origine, numérisées et compressées, retrouve le caractère pictural d'une matière mouvante qui dans un même mouvement affleure à la surface et la creuse.

Fidèle à ses principes, Nicolas Provost inscrit son film dans la tradition du *Found Footage*. Fasciné par le cinéma, par ses images et son imaginaire, le cinéaste tente ici une nouvelle fois d'en révéler les puissances à travers le détournement et le recyclage d'un répertoire d'images dont la nature doit souligner le caractère fantastique, voire monstrueux, du dispositif cinématographique. Le répertoire des motifs et des effets utilisés par Provost est sans équivoque. S'y retrouvent articulées et organisées selon un montage jouant sur les effets de répétition et de symétrie visuelle, des séquences de films d'horreur ou fantastiques (*Alien*, *Shining*, *Videodrome*, etc.) dans lesquelles se manifestent les opérations terrifiantes du surgissement (dont on connaît la puissance d'effroi, de *La Ciotat* à *Avatar 3D*) et de l'engloutissement (hybridations ou enchevêtrement de corps, chute). Ces images sont alors prises dans un circuit de déformations numériques, de défigurations et de refigurations qui vont reproduire entre elles ces mêmes effets de saillie et de fuite, de relief et de profondeur. Ainsi, à la monstruosité des motifs, répond une forme cinématographique monstrueuse, pathologique, qui interroge le filmique dans son rapport au numérique (fig 1 et 2). Il s'agit en effet pour Provost de figurer, de donner à voir et à penser, à partir de motifs correspondants, les effets d'un processus de mutation ou de mue de l'image (qui échangerait son ancienne peau contre une nouvelle), d'un changement de régime, de l'optique au numérique. C'est notamment à travers la couleur qu'est perceptible cette migration.

résulter de la couleur, si l'on veut que le monde soit rendu dans son épaisseur, car il est une masse sans lacunes, un *organisme de couleurs*, à travers lesquelles la fuite de la perspective, les contours, les droites, les courbes s'installent comme des lignes de force, le cadre d'espace se constitue en vibrant ». MERLEAU-PONTY Maurice, « Le doute de Cézanne », in *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 25-26.

Les caractéristiques singulières de ces images sont donc le fruit de manipulations opérées directement dans la structure codée des séquences filmiques compressées. Il s'agit, pour utiliser une métaphore biologique, de modifier la structure ADN de ces séquences pour révéler leur nature intrinsèquement digitale. Le *datamoshing*, littéralement « détérioration de données », relève donc de ce que l'on appelle déjà le *Glitch art*¹² (de Glitch – pépin), ou l'art de créer des dysfonctionnements sur des appareils électroniques provoquant un résultat graphique inattendu et faussement aléatoire. Lorsqu'une vidéo est compressée numériquement, chaque image est stockée selon trois modes opératoires qui s'entrelacent : les *I frames* et les *B* ou *P frames*. Une *I frame* (*Intra frame*) est constituée de l'image de référence dans son intégralité. La compression de telles images n'est basée que sur la redondance spatiale à l'intérieur de ladite image. Une *P frame* est une image intermédiaire qui permet, moyennant un algorithme particulier, de compresser la séquence et donc d'en diminuer le poids. Ce *P frames* (*Predit frames*) ne contiennent donc qu'une partie des informations visuelles qui constituent l'image. En effet, une *P frame* ne stocke que les différences entre la trame courante et la trame précédente de sorte que ces images sont constituées d'un composite d'informations provenant de diverses images. Dans les faits, les parties de l'image qui ne se transforment pas d'une frame à l'autre (souvent les objets immobiles ou les arrière-plans) ne sont pas stockées par ces images partielles. Dès lors, lorsqu'un mouvement anime l'image, les informations visuelles liées à l'actualisation de la matrice par ce mouvement vont, elles, être stockées. On considère qu'entre chaque changement de plan, lorsque le différentiel de luminance et de chrominance est quasi total, une nouvelle image intégrale doit être formée, qui sera ensuite suivie d'images partielles calculées selon leur propre différentiel visuel. Une séquence digitale peut donc, très schématiquement, être visualisée comme suit : I-P-P-P-P / I — P-P-P-P-P / I — P-P-P-P-P¹³.

La technique du *Datamoshing* consiste donc, très sommairement, à supprimer, au début de chaque séquence, l'image intégrale qui doit réactualiser la matrice de sorte que l'algorithme ne puisse plus faire la différence entre deux *P frames* successives mais relevant de séquences totalement différentes. Les pixels qui auraient dû se réactualiser lors du passage d'une séquence à l'autre résistent en surface alors qu'une seconde image tente d'émerger. Il en résulte une friction de couches : une première couche de pixels colorés qui persistent à la surface et dont les formes qu'ils

¹² Si ce champ de pratiques artistique souffre encore d'un manque de théorisation, nous attirons l'attention du lecteur sur les travaux de Iman Moradi : MORADI Iman, SCOTT Ant, GILMORE Joe and MURPHY Christopher, *Glitch: Designing Imperfection*, Mark Batty Publisher, 2009 & *Glitch Aesthetics*, conférence donnée à la School of Design Technology de l'université d'Huddersfield, 27 janvier 2004. En ligne : http://www.oculasm.org/glitch/download/Glitch_dissertation_print_with_pics.pdf. Il y effectue notamment une différenciation entre ce qu'il appelle « the Pure Glitch » et « the Glitch-Alike », ou les défauts accidentels et ceux créés par les artistes. Par ailleurs, le *Glitch Art* s'inscrit dans le sillage de pratiques pour lesquelles la dégradation, les ratures, les erreurs et toutes les petites ou grandes catastrophes visuelles forment le terreau fertile d'une nouvelle esthétique. Nous pensons notamment, en photographie, aux travaux d'Éric Rondepierre avec les séries qui composent son *Précis de décomposition*, ou bien encore les films expérimentaux réalisés par Bill Morisson à partir de pellicules en décomposition et ceux du collectif Schmelzdahin dont fait partie le cinéaste expérimental Jurgen Reble.

¹³ Pour d'évidentes raisons de clarté, nous avons volontairement négligé les *B frames* qui dans les faits fonctionnent de manière relativement analogue au *P frames*.

dessinaient perdent de leur lisibilité et une couche dynamique formée par les vecteurs de mouvements de la séquence suivante qui vient faire vibrer cette couche de surface. L'effet obtenu ressemble à la fusion d'une image dans une autre accompagnée par une liquéfaction des formes et de la couleur. Ainsi, les images, dans leur processus de désintégration, perdent de leur profondeur et acquièrent, grâce aux couleurs qui explosent littéralement à la surface de l'écran, un certain relief ou, pour être plus précis, une certaine épaisseur.

Cette épaisseur se manifeste selon plusieurs modalités. Tout d'abord, on constate dans le film une surabondance de corps au détriment d'espaces proprement dits. Si chacun de ces corps occupe un espace, le mesure, s'y déplace, il le masque tout à la fois par une présence excessive. C'est de ces corps, frappés d'une certaine pesanteur et d'un volume (un plein) ou dans ces corps figurés que vont se ménager de nouveaux espaces et cela selon trois modalités au moins, qui semblent redoubler les catégories que nous avons élaborées plus haut (décollement et enveloppement), mais qui trouvent ici une nouvelle traduction.

L'enveloppement consiste ici à faire remonter à la surface cet « organisme de couleurs » qu'évoquait alors Merleau-Ponty à propos de la peinture de Cézanne pour littéralement les délocaliser ou les faire glisser. Dans ce premier mouvement, la couleur, emportée par la déformation des figures et par leur liquéfaction, suit l'écoulement des formes plutôt que de s'en détacher. Ainsi, la couleur, la surface colorée, devient le résidu visible d'une forme en état d'évanescence. Du dedans de l'espace, comme substance colorante, la couleur migre donc au-devant du regard pour devenir la matière même de l'image et envelopper les formes naissantes sous une surface oscillant entre transparence et opacité (fig. 3) ; les couleurs deviennent une forme malléable et fluide révélant ainsi leur double nature spatiale : elles sont à la fois dans l'espace de l'image, comme élément colorant, et l'espace de l'image lui-même et constituent en cela son épaisseur, à la différence des couleurs pigmentaires ou optiques, qui sont toujours en surface et constituent irrémédiablement un ajout, un supplément à l'image. La couleur se fait alors coulure (fig.4) et les motifs se dissolvent jusqu'à l'abstraction dans le même temps que les lignes et les contours s'épaississent pour délimiter la forme mise en relief par l'enveloppement de la pellicule colorée. Il y a adhérence entre la couleur et la forme sans que l'on puisse définir qui est devant, qui est derrière. À l'arrêt, en image fixe, une impression de pan, de surface impénétrable et anarchique se fait sentir. Les lignes et les contours se dissipent et n'apparaît plus qu'une masse informe de couleurs. C'est le mouvement qui fait réapparaître les contours et la forme, qui recrée donc un espace et qui s'avère donc être le véritable support de l'image (si l'on veut bien considérer que ce mouvement est lui-même incarné par ce qui s'intercale entre l'image et son support physique, c'est à dire, par l'algorithme qui règle le mouvement et l'actualisation des points – pixel – de l'image.

La seconde modalité d'apparition de l'épaisseur est le décollement. On le sait, cette notion renferme, dans l'histoire de la vidéo, un sens particulier. Mise au point par

Wolf Vostel, cette technique du « dé-collage »¹⁴, d'abord caractérisée pas des affiches lacérées, des textes morcelés puis recomposés, va ensuite s'appliquer à la vidéo et aux images télévisuelles. Dans *Sun in Your Head*, l'une des premières vidéos expérimentales de l'histoire, Vostell filme avec une camera 16 mm des écrans de télévision sur lesquels passent, en boucle, des images d'un programme télévisuel quelconque. En dérégulant simplement le *tracking* (alignement entre la tête de lecture et la bande vidéo) d'un magnétoscope professionnel, Vostell parvient à littéralement décoller l'image de son cadre, à la désolidariser du moniteur. Les images, toujours partielles, zébrées, scratchées, mouvantes au sein du cadre fixe du moniteur, semblent animées de leur vie propre, celle d'une matière électronique indépendante de la structure iconique.

Cette expérience du « dé-collage » se trouve déplacée et réactivée dans le film de Provost. S'il ne s'agit plus de décoller l'image de son support ou du médium, on remarque néanmoins à certains moments un effet de désolidarisation de la surface colorée et du mouvement de sorte que, si la surface de la première image reste encore présente à l'écran sous la forme d'un magma de couleurs duquel transparaissent des formes survivantes, c'est déjà le mouvement de l'image suivante qui vient l'animer, de manière très fugace (fig.5). On se retrouve donc face à un mouvement qui, en profondeur, s'incarne dans une autre image, en devient le support décollé ou décalé avant d'en disperser les résidus pour faire surgir sa propre surface imageante.

La troisième et dernière modalité de l'épaisseur de couleur est sans doute la plus évidente et la plus marquante du film. L'emboîtement résulte du surgissement intermittent des images depuis leur propre profondeur de sorte que chaque image apparaît, à la faveur d'un mouvement de balayage, de translation, en effaçant la précédente (parfois partiellement) en achevant le processus de métamorphose (fig. 6 et 7).

Couleurs plastiques

Le cycle des métamorphoses enclenché par Nicolas Provost révèle la nature singulière de l'image numérique faite de strates superposées ou combinées entre elles de manière simultanée. Chaque image, dans l'économie du numérique, recèle des temporalités multiples que les opérations expérimentales dont procède le film de Provost permettent de mettre en lumière. Outre que le film déplace les opérations du dispositif cinématographique de l'horizontalité à la verticalité, modifiant de ce fait notre perception du montage, de l'alternance et de la séquentialité ; il impose aux images un nouveau régime de visibilité qui modifie notre perception de l'espace. Si la profondeur semble déposer les armes devant les effets de surface que ne manquent pas de susciter de telles images, c'est bien au profit d'une nouvelle dimension qui constitue la doublure d'invisible de l'image qui au plan substitue une conflagration de

¹⁴ *Dé-coll/age* est également le titre d'une revue dirigée par Wolf Vostell, qui deviendra l'une des principales voies d'expression du groupe *Fluxus*.

points en mouvement dont l'apparition est réglée par la matrice numérique et dont la profondeur se mesure sur la dimension temporelle. Car en définitive, l'épaisseur d'image est bien une épaisseur temporelle et mémorielle, celle d'images composites dont la visibilité s'effectue sur le mode de la hantise de l'une par l'autre ou de la rétention d'une image par un autre.

Dans cette dynamique, la couleur explose littéralement pour envahir tout l'espace de l'image. Nous sommes face alors à une mosaïque colorée qui dévoile donc, par le biais des aberrations, la nature fondamentale du dispositif de l'imagerie numérique. Mais la mosaïque prend ici une forme particulière, comme si la tension entre l'un et le multiple qui caractérise ce type de constructions composites¹⁵ s'estompait au profit d'une unité de fait, celle d'une couleur qui fait masse et qui dans cette masse renferme tous les tons de la gamme. Nous ne sommes en effet plus face à des images fondées sur le paradigme optique, mais bien face des ectoplasmes, littéralement, des manifestations fantomatiques produites par un Médium. Et la particularité de ces images « ectoplasme » est ce que Catherine Malabou nomme la plasticité, « l'aptitude à la formation en général, au modelage (...) la souplesse et la capacité à évoluer et à s'adapter »¹⁶. La plasticité, qui relève à la fois de la pulsion créatrice et de la pulsion destructrice oscillant entre prise de forme et anéantissement, se manifeste ici dans l'articulation, la rencontre, l'enveloppement dirait Edmond Couchot¹⁷ pour caractériser des images parfaitement intégrées à leur support, voir qui se cofondent avec lui, l'enveloppement donc du mouvement par la couleur et au final, l'émergence d'un état de la couleur tout à fait singulier au regard des régimes pigmentaire et optiques. Nous ne sommes en effet plus confronté à des couleurs qui s'agencent et se combinent, mais bien à de la couleur, qui se module et qui elle-même modèle les formes. Ainsi, à la cinéchromie et ses couleurs en mouvement (voir Corradini, Surville et plus tard Brakhage, entre autres) qui manifeste toujours un état d'équilibre fragile entre forme et couleur, répond ici le mouvement de la couleur qui dans son épaisseur et son étendue participe à la naissance des formes.

¹⁵ Voir à ce sujet l'excellent ouvrage de Lucien Dällenbach : DÄLLENBACH Lucien, *Mosaïques : un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Seuil, 2001.

¹⁶ MALABOU Catherine, *L'avenir de Hegel : Plasticité, temporalité, dialectique*, Vrin, 1996, p.21.

¹⁷ EDMOND COUCHOT, « La mosaïque ordonnée », in *Communications*, 1988, no. 48, pp. 79-87.

- Fig. 1 & 2



- Fig.3



- Fig.4



- Fig.5



- Fig. 6 & 7

